

berücksichtigen, daß Dissonanzwirkungen sich „verbrauchen“ und musikalische Bildungen, deren Besonderheit sie einmal zu allegorischer Verwendung geeignet machte, sich bald „normalisieren“. Bernhards Figurenlehre spiegelt wie jede Kodifizierung des Dissonanzgebrauchs eine solche Normalisierung, und es ist bezeichnend, daß Bernhard in seinen Kompositionen bei Textstellen wie „den Herren fürchtet“ oder „*nolo mortem peccatoris*“¹⁵ Ausdrucksdissonanzen verwendet, die er nicht zu Figuren neutralisierte, wie den unvorbereiteten Septakkord.

WILLY MAXTON / DORTMUND

Johann Theile als Theoretiker

Johann Theile von Naumburg ist einer der jüngsten, vielleicht der letzte Schüler von Heinrich Schütz. Die Tatsache, daß er nur den alten Schütz kennen gelernt hat, ist bestimmend für seine konservative Kunstanschauung. 1667 tritt der 21jährige Leipziger Student mit 30 weltlichen Arien und Canzonetten hervor, die Kretzschmar in seiner Geschichte des deutschen Liedes zu den „originellsten und bedeutendsten Leistungen“ rechnet, die das deutsche Lied des 17. Jahrhunderts aufzuweisen hat. 1673 folgt in Lübeck ebenfalls im Druck die Matthäuspasion, in der — gewiß völlig zu Unrecht — viele unserer heutigen Kirchenmusiker nur den Ausgangspunkt für das so verhängnisvolle Eindringen freier Dichtung, d. h. menschlich zeitgebundener Zutaten in das Gotteswort erblicken. Dabei wird völlig übersehen, daß der Wert dieser Passion nicht in den vier kleinen geistlichen Liedern steckt, die übrigens nach Angabe des Komponisten ebenso gut wegfallen oder durch die bei den Passionsaufführungen üblichen Gemeindechoräle ersetzt werden können, sondern in der starken liturgischen Kraft, die diesem Werk in hohem Maße eigen ist. Im gleichen Jahr erscheint die *Pars Prima Missarum*. In dieser Sammlung von fünf Kurzmessen und einer vollständigen Messe tritt uns Theile zum ersten Male als strenger Kontrapunktiker entgegen. Christoph Bernhard gibt dem Druck dieser Messen ein ausführliches „Sendschreiben“ bei, in dem er sich u. a. äußert: „Daher der Herr billig zu Loben / daß er nicht allein neben dem heutigen genere Harmoniae, auch der Alten rühmlichsten Fuß-Stapffen nachspüret: und ihren stylum, welcher eine recht Majestätische / und von aller Geilheit

(M-BI 87–89 und 152); das beiden Traktaten gemeinsame Beispiel zeigt indessen die Verdoppelung des Leittons als primäres, das Abspringen nur als sekundäres Moment. Georg Österreich schrieb unter das Beispiel den Text „*Vedete mi morire*“, dem Figurennamen, nicht dem musikalischen Sinn entsprechend (von den mindestens fünf Handschriften, die das Beispiel überliefern, enthält nur das von Georg Österreich geschriebene Ms. b des *Tractatus* den Text). Johann Gottfried Walther empfand dagegen die Wirkung des verdoppelten Leittons als das Wesentliche an Bernhards Beispiel und textierte: „*O Jesu mi dulcissime*“ (A. Schmitz, *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken J. G. Walters im AfMw IX*, 1952, 85).

¹⁵ DTD VI, 120 (Takt 11) und 167 (Takt 6).

saubere / und also den Kirchen anständigste Harmoniam führet / den Kirchen wieder zu geben trachtet.“ Hierin können wir das Grundmotiv von Theiles ganzem Lebenswerk erblicken: den Kampf um einen sauberen Kompositionsstil für die Kirche. Dieser Kampf wird in zwei Gebieten ausgetragen: 1. in der Theorie, d. h. der Kontrapunktlehre und 2. in der Praxis: in seinen zahlreichen Kompositionen.

Unter den theoretischen Werken Theiles ist das *Musikalische Kunstbuch* von 1691 das Bedeutendste.

Es enthält „15 ganz sonderbare Kunststücke und Geheimnisse, welche aus den doppelten Kontrapunkten entspringen“. In diesem Kunstbuch befinden sich überhaupt keine in Worte gefaßten Regeln, sondern nur Beispiele. Nur fünf dieser Beispiele sind Kanons bzw. doppelte Kontrapunkte von nicht mehr als 8 Takten. Das Schwergewicht liegt auf den z. T. recht ausgedehnten Sonaten, Suiten und Instrumentalarien sowie zwei Messen. Schon diese Anlage des *Kunstbuchs* — mit einer einzigen Ausnahme ohne jede Instrumentenangabe — legt den Gedanken nahe, daß wir es hier mit einem Vorläufer der Kunst der Fuge J. S. Bachs zu tun haben. Bedenkt man ferner, daß die beste Abschrift des *Musikalischen Kunstbuchs* von Joh. Gottfried Walther stammt, dann muß damit gerechnet werden, daß J. S. Bach dieses Hauptwerk des „Vaters der Kontrapunktisten“ — wie Adlung Theile nennt — genau gekannt hat.

Werfen wir nun einen Blick auf den Komponisten Theile. Da steht vor uns neben den Messen eine große Fülle von Psalmmotetten und geistlichen Konzerten, Werke, in denen die streng kontrapunktische Satztechnik aufgelockert oder gar auf weite Strecken ganz verdrängt wird. Im Vordergrund des künstlerischen Wollens steht zweifellos immer die Deutung des Textes im liturgischen Sinne. Dieser Deutung hat sich in den besten Werken Theiles auch die Verwendung kontrapunktischer Schreibweise in Canon und Fuge unterzuordnen.

Nach dem letzten Krieg, der einen Teil der Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin in einer heute wohl immer noch nicht ganz zu übersehenden Weise vernichtet hat, mußte auch ich den vollständigen Verlust meiner handschriftlichen Sammlung aller vor dem Krieg erreichbarer Kompositionen und theoretischen Werke Theiles als Tatsache hinnehmen. Ein glückliches Schicksal schenkte mir vor etwa einem Jahr diese aus 1264 Folioseiten bestehende Partitursammlung Theilescher Kompositionen lückenlos wieder.

Nicht weniger als 31 Stücke wurden vor dem Krieg als Unika in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt. Sollten diese ganz oder zum Teil vernichtet sein, so sind sie wenigstens in ihrem Notentext in meiner Abschrift erhalten.

Nach der glücklichen Rückführung der Theileschen Werke in meinen Besitz drängte sich mir infolge der neuen intensiven Beschäftigung mit diesen Werken sehr bald die Erkenntnis auf, daß meine 1925/26 entstandene Dissertation¹ der eigentlichen Bedeutung dieses Meisters in keiner Weise gerecht wird. Ganz abgesehen davon, daß man mit 26 Jahren nicht das Lebenswerk eines 78jährigen beurteilen kann, hat sich in den letzten drei Jahrzehnten unsere Einstellung zur Musik der vorbachschen Zeit ganz erheblich intensiviert. Um so stärker empfinde ich heute die Verpflichtung, Theiles Werke der Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen. Ich glaube und hoffe, daß es mir gelingt, den bereits beschrittenen Weg des Lichtpaus-Druckverfahrens, durch das bereits fünf Kantaten in Partitur und Aufführungsmaterial hergestellt wurden, bis zur Fertigstellung einer Gesamtausgabe zu Ende gehen zu können. Erst dann kann die Frage der Bedeutung des Theoretikers für die Zeit zwischen Schütz und Bach sowie der Bedeutung der Theileschen Kompositionen für unsere Zeit, insbesondere unsere Kirchenmusikpraxis, endgültig beantwortet werden.

¹ Johann Theile, Diss. Tübingen 1926.

Heute mögen zwei kleine Ausschnitte aus Werken Theiles zur Frage der Synthese von rationaler kontrapunktischer Satzkunst und irrationaler künstlerischer Substanz einen tönenden Beitrag liefern. Aus dem 85. Psalm für Canto Solo und Streichorchester hören Sie die Stelle: „daß Güte und Treue einander begegnen, Gerechtigkeit und Friede sich küssen“, darauf den sich anschließenden dreistimmigen Kanon für Sopran, 2 Violinen und Generalbaß: „daß Treue auf Erden wachse, und Gerechtigkeit vom Himmel schaue“. Dann erklingt die 28 Takte lange Schlußfuge: „Es ist ein köstlich Ding, geduldig sein und auf die Güte des Herrn hoffen“ aus dem geistlichen Konzert „Die Güte des Herrn ist's, daß wir nicht gar aus sind“ (Andächtige Kirchenmusik für Friedrich I. von Preußen). Hier unternimmt Theile das kühne Wagnis, in einer Fuge dem fünfstimmigen Streichorchester einen Solo-Alt gegenüberzustellen².

ALFRED OREL / WIEN

Die Kontrapunktlehren von Poglietti und Bertali

Ich muß vor allem bitten, meine kurzen Ausführungen nur als eine vorläufige Mitteilung zu betrachten; ein kritisches Eingehen auf die beiden vorliegenden Traktate muß ihrer Veröffentlichung vorbehalten bleiben, die ich vorbereite. Schon als Wiener Vorläufer von J. J. Fux' *Gradus ad Parnassum*, dessen Erscheinen nur etwa dreißig Jahre nach der mir vorliegenden Handschrift liegt, dürfen die Kontrapunktlehren von Poglietti und Bertali vor allem für die Musikgeschichte Wiens, überdies aber auch vom Standpunkt der Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts überhaupt aus, Interesse beanspruchen.

Es handelt sich hier um eine Handschrift in Hochformat 317/215 mm, die vor etwa zwanzig Jahren aus dem Antiquariatshandel durch mich für die Musiksammlung der Stadt Wien erworben werden konnte, der ich damals vorstand. Sie umfaßt 42 Blatt, die zu einer Lage zusammengeheftet sind, also 21 in der Mitte gefaltete Großblätter. Eine in neuerer Zeit angebrachte Durchfoliierung in roter Tinte scheint von der Hand Mantuanis, des einstigen Leiters der Musiksammlung der Wiener Hofbibliothek herzurühren, und Anzeichen weisen darauf hin, daß das Manuskript vielleicht einstmals der Bibliothek eines Wiener Minoritenklosters zugehörte. Die letzte Seite ist leer.

Die Überschrift auf der ersten Seite lautet: J. M. J. (Jesus Maria Joseph), darunter O. A. M. D. G. (Omnia ad maiorem Dei gloriam), sodann *Regulae Compositionis Ab Hon (orabili) Signo(re) Alexandro de Poglietti, Sacrae Caes(arae) Maie (statis) Organoede Compositae*. Darunter: *Compendiosa Relation von den Contrapunct. D. Al. Pogli.* Auf fol. 28v folgt eine neue Überschrift: J. M. J., sodann *Sequuntur Regulae Compositionis alterius Authoris nempe Domini Antonii Bertalli*.

Den Schreiber der Handschrift nennt am Ende der ersten Abhandlung nach den befriedigten Worten „*Finis coronat opus*“ die Notiz: „*Descripsit: Christianus Schweiggel*“

² Die Tonbandaufnahmen der beiden ungekürzten Kantaten wurden vom Dortmunder Kammerorchester musiziert und außerhalb der Arbeitssitzung interessierten Kongreßteilnehmern vorgeführt.